



TITLE:

ヨーゼフ・ロートの『右と左』 : 二つの方向

AUTHOR(S):

片桐, 智明

CITATION:

片桐, 智明. ヨーゼフ・ロートの『右と左』 : 二つの方向. 研究報告
1994, 7: 83-125

ISSUE DATE:

1994-03

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/134396>

RIGHT:

ヨーゼフ・ロートの『右と左』

——二つの方向——

片 桐 智 明

ヨーゼフ・ロートの1929年の作品『右と左』はタイトルにすでにそう示されているように、いわば二つの方向から成り立っている。

そしてこのことはヨーゼフ・ロートという作家の創作活動をトータルに眺めてみたとききわめて象徴的に感じられる。というのも、この作品の前後には、一方では『果てしなき逃走』に代表される社会批判的作品群があり、他方には小説では『ヨブ』や『ラデツキー行進曲』といった物語性の高い作品群、評論では『「新即物主義」はやめにしよう』が控え、ロートという作家の創作活動を二期に分けるとすれば、分水嶺とも呼ぶことのできる場所に非常に近い位置にあるからである。またヴィレリヒ＝トーハも指摘しているように、この『右と左』と同時期に執筆されていた『もの言わぬ予言者』や『ペルレフター』といった作品がロートの生前は未発表のままにおかれていたり、あるいは未完のままに終わっているという事実も、このことを裏付けていると言えるだろう。¹⁾

『右と左』という小説は次のように始まる。

私は、パウル・ベルンハイムが天才になりそうだった時代のことを、まだ覚えている。

彼は、儉約して小さな財産を遺した博労の孫で、もはや儉約するということを理解しなかったが、好運に恵まれた銀行家の息子だった。（Ⅳ、611）

一見するとこの書き出しはいかにも一九二〇年代のロートらしくも思われる。しかし、この作品に先立ついくつかの作品を考えると、事件に臨席した「報告者」として機能するであろうと予想されるこの「私」という、冒頭に語り始めた一人称の話者は、この小説では実は、決して事件に臨席した目撃者としての文字

どおりの「報告者」ではないのである。事実この冒頭の一文でも、「私」²⁾は語られている事件に関与する形で物語の中に登場している訳ではなく、つまり、語り手とパウル・ベルンハイムという登場人物との実際の結び付きは実は存在せず、ただ一つの「時代」を共有していることを言明しているにすぎないのであり、語り手とパウル・ベルンハイムの間には批判的な距離が存在しているのである。³⁾したがって語り手はこれ以降、表向きは小説世界から姿を消し、語り手の目撃者としての臨席は保証されないまま、ある時は全知の視点から登場人物たちの内面を次から次へとさらしていく語り手として、またある時は登場人物の立場・視点へと自らの立場を移して、人物の内面に映り込んだ出来事を語る語り手として自由に活躍するようになる。かつて『果てしなき逃走』や『ツィッパーとその父』で、執拗に根拠付けようと試みられていた、語られている事件への語り手の目撃者としての臨席は、この作品では一顧だにされなくなっている。⁴⁾

冒頭のこの一人称の語り手「私」が物語の中で消えてしまうということ、よりの確に表現すれば、実はこの紛らわしい「私」は決して、事件に臨席した目撃者である「報告者」としての語り手ではなく、登場人物たちの内面を直視し、折りに触れて注釈をさしはさむ全知の語り手であるということは、この『右と左』という作品が語りという点に関して明らかに『果てしなき逃走』や『ツィッパーとその父』とは一線を画しているということを示している。語られる事件への目撃者としての臨席をあっさりと放棄して、語り手が語られる物語の「時代」を共有しているということによって、語りの真正さを維持しようとする語り手への転換は、1930年の評論『「新即物主義」はやめにしよう』を経て、『ラデツキー行進曲』という作品の語りにつながる一筋の道を確かに示している。

また、そもそもブロンゼンによる伝記⁵⁾の記述とケステンによる書簡集⁶⁾の注によると『右と左』は、はじめ『弟』というタイトルを想定して執筆されていたらしい。ロートの書簡集を紐解いてみると、1928年1月5日付けのフェリクス・ベルトー宛の手紙ではロートはこの作品のテーマについて、「弟」とは「ドイツの秘密結社、分離主義者、ラーテナウ暗殺者の世代——つまり今二十五才の、私たちの弟の世代です」⁷⁾、と書いているのが見られ、また、1月24日のシュテファン・ツヴァイク宛の書簡では、「今のところ私はドイツの若い世代を扱った三冊目の小説を書いています」⁸⁾と書いていることから、1928年1月の段階では後に『右と左』になるこの作品の中心にはパウルとパウルの弟テオドールがくる予

定であったようである。これらの、『弟』というタイトルを予定していた段階での『右と左』への言及では、「世代」という言葉が大きなウェイトを占めている。そしてこの「世代」という言葉は一九二〇年代のロートを考える上では、非常に重要なキーワードである。しかし実際にそれが『右と左』というタイトルの作品として発表されたとき、「弟」であるテオドールはもとより⁹⁾、「世代」というキーワードさえも、1929年12月10日のルネ・シッケレにあてた手紙の中で「際限のない男」¹⁰⁾と呼ばれるブランダイスの陰にはるかに霞んでしまっている。¹¹⁾もちろん『右と左』の中で世代問題が語られることはあるにはある。しかし第一部の終章の一つ前の章でブランダイスが登場すると、ブランダイスと入れ代わるように、第一部の終章の冒頭で「テオドールは消えた」と、この後しばらくの間テオドールが物語の舞台に登場しないことが語られるのである。そして物語の重点は、テオドールは言うまでもなく、冒頭に語り始められたパウルでもなく、ブランダイスへと移ってゆき、物語自体が「際限のない男」ブランダイスに、いわば乗っ取られてしまうのである。

この物語途中での語りの重点の交代はすでに簡単に触れた語り手の機能と並んで、やはり『右と左』というタイトルが象徴的に示しているように、この物語が手法的にも主題的にも、二つの方向を内包した過渡期の作品であるということと関係していると思われる。つまり、第一次世界大戦前のドイツで生まれ育ったパウルや第一次世界大戦後のドイツの混迷の申し子であるテオドールから、ウクライナのドイツ人家庭に生まれたブランダイスへの交代劇は、作者ロートの視線が二〇年代と三〇年代の境を一つの区切りとして、第一次世界大戦後の中央ヨーロッパから、『ヨブ』のメンデル・ジンガーをはじめとする人物群によって象徴されるヨーロッパの東の辺境へと移り変わっていくことと符合しているように思われるのである。

本稿ではこの『右と左』という、作家ヨーゼフ・ロートの過渡期にある作品を、そこに描かれている世界の住人たちと彼らが担っている世界に関して考察し、ロートにおける一九二〇年代と一九三〇年代のはざまについて考察を進めてみる。なお、あらかじめ断っておくが、本稿は決してヨーゼフ・ロートの作家としての活動を包括的に見渡して『右と左』という作品を伝記的に定位するものでも、また、ロートがフィュトンなどで発表した創作上の方法論を実作としての『右と左』に敷衍しうることの検証を意図したものでもない。

1. 『右と左』と『自己酷評』

ロートは1929年10月17日にシュテファン・ツヴァイクに宛てて手紙を書いている。その手紙の中でロートは、ツヴァイクに自作『右と左』について書評を書かないでほしいと頼んでいる。

心痛のさなかで、驚いたことに、あなたが私の本について公に発言するように依頼されたということを聞きました。(中略)どうかそんなことはなさらないでください。私の本はもともと大衆受けを期待してはいないのですから！¹²⁾

結局ロートのこの手紙は効を奏さなかったようだが、ここには確かにロートの自作に対する認識の一端がはっきりとうかがえるだろう。そしてその認識は、1929年11月22日にロートがリテラーリッシュ・ヴェルト紙に寄せた『自己酷評』という題の小文にもはっきりと影を落としている。その中でロートは実にひねくれた表現で、彼がその年に発表した長編小説、「大衆受けを期待してはいない」と弁解めいた発言をした『右と左』の読者への受け入れられかたに対しての不満を表現しているのである。ロートの主張を真に受けると、どうもこの作品は、出版社のキーペンホイアー側からすると複雑な気持ちになっただろうが、作者の意図に反して売れすぎたらしい。

この文章の冒頭でロートは自分のことを「非常に良質な作家」(Ⅲ, 130)と言い切っている。「良質」ではない作家の本がよく売れ、人口に膾炙することがしばしばある現実の社会では、「良質な作家」の本がよく売れ、広く読まれることは、「良質な作家」にとって好ましくもあり、また本来のあるべきことでもあろう。しかしロートは自分の作品の売れ行き、「まだクリスマス前なのに第二版を重ねる」(Ⅲ, 132)という売れ行きに、ベストセラー作家レマルクであるかのような「ばかげた妄想」(Ⅲ, 132)を覚えてしまうと皮肉を込めて書いている。

ロートはこの文章の中でまず、新即物主義が広く受け入れられていた当時の時代状況からするとある意味では極めて暗示的に響きながら、決して直接的・即物的に何かを「これ」と言って指しているわけでもない『右と左』というタイトルに関する解説から始める。ロートが言うには、この何とも思わせぶりなタイトルはなるほど確かに、当時の政党政治の状況を暗示しているのだらうと

読者に思わせ、実際にそのように誤解させる狙いもなかったわけでもないが、その実それだけではなく、「解剖的、測量的、政治的な方向への私（ロート）の態度」（Ⅲ，130）を示していたし、またそれを読み取ってもらえることを読者に期待していたと言うのである。

またロートは、この『右と左』という作品では、作品が素材として利用した現実が重要なのではなく、「言葉によって造形したものが唯一重要なもの」（Ⅲ，131）であると言う。「文学の現実が日常の現実——その断片が新聞である——とは違う」（Ⅲ，131）とロートは主張し、「多かれ少なかれ成功した現実のイミテーションとしてではなく、オリジナルな現象としての登場人物や物語の筋」（Ⅲ，131）というものを自作に与えている。そして「もし読者が私と同意見であってくれたのなら」（Ⅲ，131）と非現実話法で仮定し、読者の作品に対する態度とロートが読者に求めている態度の間に開きがあると批判する。そして付け加えれば、この文章の中でロートは翌1930年の『「新即物主義」はやめにしよう』につながる方向で、自身の創作に対して方法論的見地から意思表示をしているのは疑いを入れ得ない。

そもそもこの文章でロートは『自己酷評』と名乗りながら、もっぱらロートという作家に対する読者や批評家の理解力不足への批判を行っている。この作品ではそれを読む読者自身が批判されているのだということに気付いて欲しいと作者は訴えているのである。そしてそのときこの作品自体への作者の自己批判はすべて棚上げされ、ポピュラーな新即物主義的な手法によってではなく、彼流の再現の手法によって、創作された『右と左』に対する読者の側の態度変更を要求している。『自己酷評』は、居直ったようにあべこべに「読者酷評」になっているのである。

『自己酷評』は、実際に『右と左』という作品を下敷きにしてあらためて読んでみると、確かに『右と左』という実作品の受け取られかたに対する不満の吐露、言ってしまうえば、いかにもこの作品の力不足への自己弁護じみているように聞こえてしまう。¹³⁾ ロートの主張に従えば、読者はこの作品の中に描かれている自分自身の姿を見て、ぞっとするはずであり、そこに描かれているのは自分ではないと言い張るようになる、はずだった、と言うのである。しかしS. フィッシャーの社主ザームエル・フィッシャーがこの作品を気に入らなかったという事実¹⁴⁾を考え合わせると、読者に不快を感じさせるというロートの意図は、なるほど確かにある程度は果たされていると言い得るのかもしれない。し

かしもちろんフィッシャーは出版人であって、一般の読者ではない。この作品は作家ロートが自負する作品の出来という観点からすれば、絶対に出版人フィッシャーの気に入らなければならなかったというのもまた事実であろう。

ところでこの作品発表当時のいくつかの書評にあたってみると、そこではおおむねロートがこの作品の中に描いた「懷疑」に焦点が置かれ、例えば W.v.B. の書評に見られるように「全てに対する懷疑がこの本を支配している」¹⁵⁾と評されている。確かにこのような「懷疑」に対する着目は、この作品に特徴的な一つの側面を抽出しているとは言えるだろう。しかしロートにしてみれば、この作品に含まれている「懷疑」がことさらに取り上げられ、その背景に彼が痛烈に描いたと自負している批判が霞んでしまい、それだけでなく、この作品の最大の問題点を担っているブランダイスという人物さえも「懷疑」という評言によって、物語の中で、また現実の世界の中での特異さを剝奪されてしまっていることは、これらの書評が、読者の受容能力の不足の証明、あるいはさらに、彼の意図が作品に十分に実現されていないという苦い認識の根拠になったとも考えられる。

またロートは『自己酷評』で、この『右と左』という作品における「文学の現実」と「日常の現実」という二つの「現実」に強いこだわりを見せていることも忘れてはいけないうだろう。『右と左』に描かれているのは「日常の現実」ではなく「文学の現実」であるとロートは強弁するのだが、このことはだれよりも作者ロート自身にとっての『右と左』という「文学の現実」の「日常の現実」に対するリアリティに結び付いているのではないだろうか。つまり、実作品の中に描かれた世界が、「日常の現実」の世界の中で作者の意図したようには、自律的に存在することができなかったというロートの自覚を推測することもできるだろう。

これらの点に関して、ロートは実に強い焦りと苛立ちを、この作品の出版後に感じないではいられなかったのではないだろうか。そう考えるとこの小文の冒頭に引き続いて、「執筆期間中に良心的小説家がする批評」(Ⅲ, 130)と「出版後に小説家の内に芽生える批評」(Ⅲ, 130)との落差を、「着想」と「実現」の間に存在する距離とに比して、「より大きい」と書いていることがはっきりと具体性を帯びて立ち現れてくるように思われる。もちろんすでに言及したように「着想」の時点においては弟テオドールが中心であったが、「実現」では物語の中心にブランダイスという人物が立ってしまっているという、作品の構成・

主題上の転換としてのみ、「着想」と「実現」の間の距離を捉えることもできるかもしれない。¹⁶⁾ しかしその点に一元的に帰してしまえば、ロートが『自己酷評』の中で示した読者への要求は理解できないだろう。

もちろんこの『自己酷評』という文章は、それが扱っている作品『右と左』よりも後に発表されたものである。それゆえこの文章が『右と左』という作品が持っていた本来の意図を正確に伝えていると、単純に信じるわけにはいかない。しかし時間的に後に来るからと言って、この文章が『右と左』に対する作者自身の思い入れをまったく語っていない、また仮に語っているとしても、その作品の本来の姿を歪めたものだけである、とは決して言えないだろう。むしろある意味では、その時間軸上の後発性ゆえに、実際の作品と作者の意図・作者の理想との隔たりを、換言すれば、作者のこの作品に対する思い入れ、作品発表後に作者自身が感じた作品があらわすべきであったものの不備をはっきりと示すことになっているのではないだろうか。ロート自身は決して、この作品が失敗作であったとは認めてはいないが、しかしながら、作者自身がその作品の長所を声高に宣伝することによって逆に、あたかも作者自身が失敗作であったと認めているかのような印象を残すことになっているのもまた事実であろう。

では、このように作者ロートがあえて語らないではいられなかった作品、『右と左』を、作者のこだわり、焦りと苛立ちを視野におさめた上で、実際に読み込んでいこう。

2. パウル・ベルンハイムとヨーロッパ世界

A. フェーリクス・ベルンハイムとパウル・ベルンハイム

この小説はすでに見たように、主人公の一人であるパウル・ベルンハイムの少年時代の家庭から語り起こされる。パウル・ベルンハイムはブランダイス登場後は次第に影が薄くなっていくが、三部構成のこの小説の第一部では立派な主人公として行動する。もっともこの人物に対する、語り手の語り口は極めて辛辣である。冒頭の一文にすでにそれは現れている。そこではファミラ＝パルセティヒが指摘しているように、語り手はパウルが「天才にはならなかった」と語っているに等しいのである。¹⁷⁾

パウル・ベルンハイムは、ややお伽話めいた幸運によって成功をおさめた父親の長男として登場する。「中流階級から封建的な野心を持つ裕福な家庭への急速な変化」(IV, 614)をパウルの家庭にもたらした宝くじを、パウルの父親フェーリクスが当てたのはパウルが十二才のときだった。そしてこのように成り金の息子への変化を経験し、「父親の富と社会的名望が息子を有力な『地位』へと導くことを知っていた」(IV, 614)パウルは、「父親の高慢さを模倣」するようになる。そして父親は、「わしの息子は驚くほどの才能を持っておる」(IV, 615)と自慢する。

このようにパウルをその父フェーリクスとの関係の中で描き出そうとしている第一部冒頭の二つの章は、単に主人公パウルの人物像をその少年期の家庭・社会から伝記的に語ることによって描き出そうと意図されているだけではない。この、息子を「天才」と見なし、その「天才」を自らの思うままに伸ばそうとする父親は、すでに『ツィッパーとその父』で描かれているアルノルト・ツィッパーの父親と、多くの共通点を持っている。¹⁸⁾ この二つの章は、父の世代と息子の世代の関係の描写の下準備をして、この物語全体の伏線となって機能する。確かに第一部第一章の終わりでは次のようにこの父と息子の関係が言及され、物語後半へとこの関係が結びつけられている。¹⁹⁾

それ（サーカスの団員との浮気）はひょっとしたらフェーリクス・ベルンハイムが彼の生涯で行った唯一の大胆な行動だったのかもしれない。後になって、彼の息子パウルにも似たようなことができたかもしれないとき、私（語り手）はこの父親の行為のことを思った、そして、私にはまたしてもこの一例によって、いかに勇敢さが世代の経過の中で失われていくかということ、そして、どれほど父親たちに比べて息子たちが柔弱であるかということ、思い知ったのである。（IV, 618）

しかしここでこの親子関係は先行する『ツィッパーとその父』の親子関係と大きな隔たりがあるのに気がつかされる。

それはこのフェーリクスとパウルの親子関係は、父と子の世代間の差異を際立たせる場としては十分に機能していないということである。というのも、アルノルト・ツィッパーの父と違ってフェーリクス・ベルンハイムは、第一部第二章で早々と死んで物語の舞台から退場してしまうからというだけでなく、語

り手が「月並みすぎて、例えば小説の中で語るのが恥ずかしい」(IV, 617)と評する父フェーリクスの女軽業師との浮気という冒険を「年の割にはすごいことをする人だ」(IV, 619)と評価する息子パウルには、息子アルノルトには見られたような、その父親に対する、抑圧され諦めへと変化した拒否的な視線が明らかに欠落しているからである。この親子関係は、『ツィッパーとその父』で描き出された親子関係に似ているよりも、むしろ、後の『ラデツキー行進曲』に描かれている伝説的祖父ヨーゼフ・トロッタと孫カール・ヨーゼフ・フォン・トロッタの関係に近いのである。しかし語り手のフェーリクスを語る語り口は、後に『ラデツキー行進曲』でヨーゼフ・トロッタを語る口調とは似ても似つかぬものである。

父フェーリクスと息子パウルの間にある関係は対立ではない。この父フェーリクスに対して、息子パウルは父の存在の模倣者・継承者としての息子である。ではそのパウルが模倣する父親フェーリクス・ベルンハイムという人物はどのような人物として描かれているのだろうか。

フェーリクスが幸運によって引き当てた宝くじで、ベルンハイム家にもたらした変化として描写されるのは、語り手に好感をもって描き出れていたベルンハイム家の屋敷の改築である。この屋敷の徹底的な改築はフェーリクスの幸運によってベルンハイム家が、一つの階級から別の階級へ、一つの時代から別の時代に、移行したことを端的に物語っている。改築以前は、屋敷の庭には木々が茂り、屋敷の塀に添ってベンチがおかれていて、屋敷の脇を通っている街道を行く人々に安らぎと休憩を与えていたのだが、改築後には古くから生えていた木々は切り倒され、ベンチは取り払われ、いかにも成り金的なその屋敷と庭の「気の休まらないけばけばしさ」(IV, 612)を見るだけで、何時間もその庭を歩き回ったかのような疲れを感じさせ、熱い日には庭師によって水が撒かれたが、それでも涼しさが感じられることはなかったと描写される。そしてフェーリクスがバルコニーの上にフランス語で“*sans souci*”（「気楽にやろう」）と刻みこませたモットーはベルンハイム家が新しくまとうことになった装いとの間にはユルゲンスが「実在と仮象の不一致」²⁰⁾と表現する対照を現出させる一方で、その違和に気付かず満足している人物としての俗物的で、またモットー通りにいわば頓着のないフェーリクスを際だせることになっている。

またフェーリクスが交流しているドイツの中程度の大きさの都市の上流階級の俗物さは、語り手の容赦のない描写によってあきれるくらい滑稽なものとなっ

ている。

何人かは「はい(ja)」というかわりに“well”と言い、ニュースを知るには届くのがあまりに遅すぎる英国の新聞を購読するほどであった。が、その定期購読者たちは、まだ英国の新聞で読んでいない出来事は、さしあたって知らないことにしていた。「まあ待とう」と彼らは言ったものである、「明日になれば新聞が来るから」と。(IV, 619f)

このような子供染みてさえいるイギリス熱に浮かされた社会の一員であり、自らその尖兵を勤めるかのようにパウルをオックスフォードに送ることを決めるフェーリクスを描く語り手の筆致は、語り手の共感など微塵も感じさせず、ただその「実在と仮象」の間の隔たりが明らかにする彼の生活の皮相さを暴くことに徹している。²¹⁾

ではこの父を「模倣する」息子パウルはどのように描かれているのだろうか。パウルを描く語り手の筆の当座の焦点は、パウルがいかに天才的な才能を示したかである。パウルはあらゆることに才能を示す万能な人間であるかのように描かれる。が、もちろんすでに述べたように、語り手は、そして語り手を介してパウルを知る読者もだが、パウルが決して「天才」ではないことを知っている。ヴェルナー・ジークはこの語り手のパウルに対する態度を、「語り手は彼のことを軽蔑している」と一刀両断にしている。²²⁾ パウルを「天才」であると考えているのは、語り手でも読者でもなく、ベルンハイム一家とパウルが住んでいるドイツの地方都市、すでに述べたような滑稽な俗物たちに構成されている社会の住人たちである。パウルの能力で唯一読者が驚かされるとすれば、語り手によって次から次へと披露される文学・音楽・絵画といったあくまでも「表面的な」古典的教養²³⁾の多彩さであるが、もちろんその彼の能力が彼にもたらした一応の成功の矮小さが、彼の能力への不信を増加させる。すなわち、彼が勝ち得た一応の成功というのは彼の郷里の街で、結婚適齢期の娘のいる家庭に大いに気に入られるといった程度のものでしかなかった。この成功が後々、パウルの自己像を支える貴重な支柱となるのである。

彼のいわゆる「天才」はすでに触れたように主に社交に発揮されるのだが、その才能は単に教養主義の産物であり、決してディレッタンティズムの域を出ることはない。例えば、「両親は彼をコンサートに連れていった。彼はメロディ

を口ずさみ、作品や作曲家やコンサートホール、そして指揮者の名を挙げるのだった。彼は指揮者の真似をするのが好きだった」(Ⅳ, 615)といった具合である。所詮パウルの「天才」は、父フェーリクスの姿に現れているような、そして後に弟テオドールが断罪する、地方都市の上流市民階級の俗物的ディレクタントイズムの総合・実現にすぎない。

月日の経過につれて彼の好みと才能は移り変わった。半年の間、彼の情熱は音楽に向けられ、ひと月はフェンシングに、一年間は絵画に、また一年間は文学に、そしてついには郡裁判所の裁判官の(中略)若妻に向けられた。彼女への愛の中で彼はすべての才能と情熱を一つに合わせた。彼女のために彼は風景と白い雌牛を描き、彼女のために剣で戦い、作曲し、自然をうたった歌を作詞した。(Ⅳ, 615f)

ここで彼の「天才」の特徴を示すものとして興味深いのは、この若妻との恋愛の中ではじめて彼の「天才」は目的を得たということである。というのもこれまで彼の才能と知識は、ベルンハイム家の書庫やアトリエや家庭教師との関連で、ベルンハイム家の人々の虚栄心の結果を示すものとして語られてきたからである。そしてさらに語り手のこのようなパウルの「天才」に対する批判的な語りは、パウルがこの恋愛に破れたとき、揶揄的に一部直接引用の形をとって、「パウルは『彼女を忘れる』ために芸術史に没頭した。彼は今や一生をそれに捧げることに決めた。彼はすぐに、著名な画家の目や有名な絵画を借りずには、人間も街道も風景も見ることができなくなった。何かを直接的に感じ、単純に表現することができないという点では、彼はすでに若くしてあらゆる一流の芸術史家を凌駕していた」(Ⅳ, 616)と描いて、パウルのディレクタントとしてのものの見方、パウルという人物の体験の空虚さを暴露している。パウルという人物は、マルヒヤントが言うように「すべてを幻想に基づく先入観の光の下で見る」^[24]のである。またこれに関連して、すでに触れたフェーリクスの、英国の新聞というフィルターを通して初めて出来事を知ることになっていたという、滑稽な習慣を思い出す必要があるだろう。

またパウルは彼が所属している社会層に対する父親や自分自身の虚栄心を満足させるためにオックスフォードに留学するが、彼のオックスフォード留学は父フェーリクスの死によって中断され、フェーリクスの死のために帰郷したパ

ウルは途方にくれたようにそのまま郷里の街に留まる。つまり彼のオックスフォードへの情熱とその情熱への実行力は父フェーリクスの情熱が反映していたに過ぎないのである。

そしてここでパウルの人生に新たな転回を与えるものとして戦争の勃発が語られ、パウルは士官として軍に入隊することになる。オックスフォード留学のときもそうだったが、この軍への入隊もパウルの行動のしかたを端的にあらわすものとして、語り手によって容赦なく皮肉られる。その皮肉はオックスフォード留学に関しては、パウルのオックスフォードに関する知識の源である大学の募集要綱に集約され、そこに行ったこともないのに「ずっと前から知っている人間の持つ権威でカレッジについて語る」(Ⅳ, 620)と描かれ、軍隊に関しては、「まだ一度も兵士になったことがないのに、すでに軍服を着込んで」(Ⅳ, 628)母親を感動させ、入隊後に慣習的にひげを生やした「彼は他の一年志願兵がそう見えるより現役らしく見えた。彼の乗馬技術、彼の立居振舞、彼の主張や彼の制服姿は事情を知らない人間には、パウル・ベルンハイムは古くから騎兵を生みつけてきた家庭の出身であるという印象を起こさせただろう」(Ⅳ, 629)と描かれる。またこの軍隊で、彼の少年時代の「天才」としての多才さと同じ、彼の政治的な主義主張の浮動も、あらためて明らかになる。つまり彼は、騎兵連隊から糧秣部へと転属させられるというたったそれだけのことですぐさま、英雄になろうとする意欲を持った愛国主義者から、戦争反対論者・平和主義者へと、あっさりと転向してしまう。彼の中で模範的な軍人と反軍国主義者が上流階級に特有なかたちで結合するのである。²⁵⁾しかしこの転向とても決して本質的決定的なものではなく、あくまでも表層的なものにとどまっていると言える。

すでに見てきたような表層的なパウルの生に、初めて深く強い刻印を残すのは、パウルを初めて死の恐怖に直面させるニキータ・ベズボロドコとの出会いである。国家の威光を背後に背負った権力者として、戦時徴発を仮借なく行うパウルにとって、ニキータは初めて出会う抵抗であった。権力者としてのパウルに、薄暗い酒場でナイフを片手に立ちはだかるニキータは、パウルにとって無気味な存在として立ち現れ、彼に死の恐怖を感じさせる。パウルにとってのニキータの無気味さは、ニキータがパウルの知らないヨーロッパの東方の薄暗い世界からやってきたこと、そして、パウルが想像することのできなかった権力をニキータが持っていることに由来している。

この男（ニキータ）はひょっとしたらおれについて、おれの全てについて、おれが知っている以上のことを知っているのかもしれない。やつはおれの人生を手の中に握っていて、おれを破滅させることができる——けれどもおれはやつに会うことはないだろう、やつは永遠にどこかに消え去ったのだ。おれの人生を——とパウルは自分を慰めた——前線にいる限り、おれはこの手の中に握っているんだ。（IV, 635）

パウルはニキータに初めて彼が生まれ育ってきた世界を脅かす存在を感じたのである。パウルは後に出会う、ニキータと同じくやはり東方からやって来たブランダイスに再びその無気味なものの影を認めることになる。

ところで、ニキータとの接触によってショックを受け、自己の存在を揺るがされ、「もっとも強い体験」（IV, 633）を求めて前線に出たパウルは「父に金儲けと当りくじをもたらしした幸運」（IV, 637）によって、前線に到着したその日のうちに負傷し、野戦病院に収容され、そこでチフスに罹っているうちに終戦を迎えてしまう。そして野戦病院に入院しているうちに彼がニキータから受けたショックも癒え、死への憧れを忘れ、「彼は再び元のパウル・ベルンハイムになった」（IV, 638）のである。結局パウルは、彼が前線に求めた「もっとも強い体験」をすること、自分の存在を変化させることなしに帰還したのである。²⁶⁾パウルの戦争体験を語り手は次のように最後に付け加えて締めくくる。

まるで、彼はかつて戦争反対論者であったことなどないかのように、彼は戦場での死よりも生きることを選んだことなどこれまで一度もなかったかのように、そして彼の故郷よりもイギリスを選んだことがなかったかのように、保守的で愛国主義者的に考えるようになり、すでに国会議員や大臣になっている自分の姿を見ていたのだった。（IV, 639f）

戦場から戻ったパウルはドイツの中心であり、戦後のインフレに席捲されているベルリンに居を構える。インフレの中でパウルは、公式の相場と闇相場との差分でマルクではなく「本物の金」（IV, 660）であるドルを稼ぎ、「時代の霧の中から立ち上り、霧でできている影」（IV, 659）である友人たちに囲まれて贅沢を享受し、かつて父フェーリクスがしていたように、イギリス製のファッションに身を包んで暮らす。パウルは自分が交わっている友人たちの中で、自

分だけが「本物の金」を稼いでいるという点で優れていると自負している。が、パウル自身も例外なく「時代の霧の中から立ち上り、霧でできている影」の一員であることを、そして、その事実は無自覚なパウルの姿を、語り手はパウルの視点を借りた語りを全知の視点に織り混ぜて暴露している。そしてこのベルリンでパウルは彼の人生について次のように考えるのである。

もう彼は三十になるのも間近だった。三十才という年齢は彼には大人物になるための最後の段階であるように思えた。もしそれまでに重要な人物になっていないなら、もう大人物になることは決してない。そんなことになったら人生は意味を失ってしまう。というのも、並みの人生を送るのなどということ、ベルンハイムは自分自身への、彼の才能への、天才としての彼の少年時代への、彼の死んだ父親への裏切りと考えたからだ。彼は将来のことを考えると、偉大な人物になった自分かあるいは死んだ自分しか想像できなかった。(Ⅳ、658f)

パウルにとってこの「偉大」は少年時代の「天才」の帰結であり、少年時代の「天才」を剝奪された状態の行き着く先が「死」である。しかし彼はディレッタントイズムの総合・実現に過ぎない彼の見せかけの「天才」が、彼の現在の空白を準備し、彼がその中で培ったディレッタントとしての体験・経験の流儀で彼が眼前におこうとする虚構が、彼の現在の空白をより強固なものにしていることに気づかないのである。また戦場においてさえ「死」の体験をすることがなかった、真の体験をすることのないパウルは決して「死」を「死」そのものとして把握するのではなく、ニキータという似姿によって「死」を認知する。彼にとってニキータ、あるいは「死」は決して医学的な意味における「死」ではなく、彼より強大な権力を持つものの前に屈服することを意味しているに過ぎず、「死んだ自分」とは彼より強大な権力に屈服している、カール・エンダースの言う「中産階級」に堕ち、「天才」ではなくなった自己の姿である。

ところでここで少し視点を変えて、ベルリンという大都会を描く語り手と語り手の選んだ着眼点としてのパウル・ベルンハイムを考えて見よう。少年時代の郷里の街での輝きが、パウルにとって第一次世界大戦後の大都会ベルリンでの成功への執着の根拠であるが、ここベルリンでは自力でそれを実現できる能力を持っていないのである。それにもかかわらず、かつて「天才」と目された

パウルは成功への野望に固執し続けている。このことはパウル・ベルンハイムという人物は結局、自分の少年時代の「天才」を尺度としてしか、この大都会ベルリンを計れない人物であることを示している。つまりパウルにとって、また、パウルを中心に据えて描く限り語り手にとって、ベルリンはパウルの育った街の延長でしかないのである。あるいは語り手自身そのことに気付いていたのかもしれない。というのもここに至って物語の中に新たに二人の人物が導入されるからである。一人はこのベルリンにパウルと同じように外からやってきて、瞬く間に成功をおさめるニコライ・ブランダイスであり、もう一人は登場人物のだれもがその名前を周知のこととして知っている²⁷⁾「化学の帝王」(IV, 713) カール・エンダースである。この二人の登場によって、物語はにわかに大都会ベルリンを舞台にして、戦前から受け継がれてきたベルリンと戦後に台頭したベルリンという二つの世界の接触という形で、またそれだけでなくヨーロッパの東の辺境というブランダイスの背負っている世界の味付けが加えられて、市民階級への批判からドイツが戦争を経てなお持続させた体制の頂点を極めている支配的社会層とその社会層が育んだ文化への批判へと上昇しようとしているようである。

パウルにとってブランダイスという人物は、戦争の最中でニキータがあらわしていたものと同じ、彼にとって無気味なものを表象している。ブランダイスはパウルが求めてやまなかったもの、すなわち、社会的な地位をいともあっさりと手に入れてしまう。そしてブランダイスはパウルが知ることのできない世界を背景として持っているのである。それに対してカール・エンダースは、パウルにとって圧倒的な権力者であり、彼が求めていたものであり、パウルが目指す世界の究極の代表者であった。カール・エンダースはパウルに、「パウル・ベルンハイムのようなタイプの人間の中で尊敬と尊重の代わりになり、あらゆる価値と尺度を規定する」(IV, 713), 「化学式のように魔術的な、信仰の深い人々の敬虔さや、忠実な君主主義者が皇帝や王に示す服従、そして民衆が死者に抱く思慕の情のように大きな」(IV, 713) 畏敬の念を抱かせる。また後に、「あのニキータは、さまざまな姿を取ることをやめようとせず、(中略)、ブランダイスと同化し、そしてひょっとしたら、イルムガルトの叔父のエンダース氏とも同化している」(IV, 729) という観念がパウルの脳裏に去来する。ニコライ・ブランダイスとカール・エンダースはニキータがそうであったように、彼の能力・才能を超越し、彼の命を脅かすことができ、彼の運命を握ることができる

人物、彼より強い権力を持つ者なのである。

B. カール・エンダースとパウル・ベルンハイム

カール・エンダースは、パウルがとある仮装舞踏会の催されたクラブで偶然知り合った女、つまり、イルムガルト・エンダースの叔父であった。パウルはブランダイスの成功譚を初めて耳にして、ブランダイスが現れると聞いたそのクラブで、「ほかでもないそこでおれは何か決定的なことを体験するだろう」(IV, 710)と予感したように、彼が会いに来たブランダイスではなく、決定的に彼の人生を左右する女イルムガルトに巡り合ったのである。

カール・エンダースという人物もパウル・ベルンハイムと同じく、語り手の容赦ない暴露的な語りの下で、その統一を拒んでいるかのような矛盾をはらんだ本性が明らかにされる。

戦争前は彼はもっとも熱心なヴィルヘルム二世の信奉者の一人だった...戦争中は彼は、政治的確信からというより、カタストロフへの偏愛から、合併論者となった。革命後は、ドイツだけに存在するあの民主主義的保守主義者の一人になった。つまり愛国者でもありながらコスモポリタンでもあり、皇太子のパーティに出席すれば光栄と感じつつも同情をこめて微笑みかけ、また、社会主義を称賛して、一つのユートピアと見なし、労働者コロニーを建設しておいて労働者をロックアウトし、善良なユダヤ人の友人がいるのに反ユダヤ主義の思想をもつ協会の名誉職を務め、保守の政党に投票しておきながら左翼の勝利を喜び、ボルシェヴィズムは拒絶するがソヴィエト・ロシアは愛している、こういったことができる人々の一人になった。(IV, 717)

ここでは相反する主義がたった一人の人物の中に内包されている。しかも語り手はこのように描写される人物がカール・エンダースただ一人ではないということを、「人々の一人」という表現を用いて批判の意図も明らかに語る。カール・エンダースは確かに語り手によってある特定の意図を持って導入されたいかにも類型的な機械仕掛けの人物という感が強いのは否めない。その意図とは一つには、パウルを権力の頂点へと向かう端緒に導くことであり、もう一つには第一次世界大戦を挟んで強大な権力を掌握し続けた大資本を代表する人物を

登場させ、戦後ドイツを背後から操っている人々の真の姿を暴露するためである。²⁸⁾ その結果どうしても登場人物としての総体的な存在感は欠け、またあまりにも強い語り手の批判の意図はかえってカール・エンダースという人物に対する批判を定式的で平板なものにしてしまっているとも言える。ここにはフェーリクス・ベルンハイムを批判するときのような諧謔的な諷刺のスパイスが欠けていて味気ない感じがする。

ところで、ここで付け加えておかなければならないことは、このような混乱は決してカール・エンダースと彼の所属する階級固有のものではないということである。つまり、程度の差と内容の違いこそあれ、すでにこの信条・志向の混乱はパウル・ベルンハイムにも見られたものでもあるという点である。

語り手はこのような定式的な素描をおこなってカール・エンダースという人物を導入してから、次に姪イルムガルトとの関係の中で批判を続ける。イルムガルトの視点からのカール・エンダースの描写は、同じエンダース家の人間のイルムガルトとカール・エンダースとの間にも世代的な懸隔が存在していることを示している。

カール・エンダースは、例えば語り手が「のんびりすることとぼんやりすることは彼にとって、彼が崇拝しているテンポに対して罪を犯すということを意味していた」(Ⅳ, 716)と素描するように、時代の「テンポ」を信奉し、「無意味に勤勉な」忙しさを好む「新しい時代」の波に乗った、あるいは乗ったつもりになっている人物である。しかし、イルムガルトは、「彼女の叔父が自分のことをモダンだと思っているのと同じように、彼のことを時代遅れだと思って」

(Ⅳ, 717) いる。確かに彼には新時代の意識の仮面を被った前時代的な貴族的階級意識が存在するが、それと同じく彼を特徴づけているのは、ユルゲンスの言うように「質的な社会倫理・モラルではなく、量的な金の力を支持している」点である。²⁹⁾ 彼は「私は貧しい人々に敵意を持っている訳ではないし、また実際、私は裕福な人々に接するのとまったく同じに貧しい人々とも付き合おうとしてきたさ、がそれでも、私のためにではなく、おまえのために彼らを家族の一員にするわけにはいかないのだよ」(Ⅳ, 718)とイルムガルトに言う。³⁰⁾ 彼の態度はイルムガルトが考えるように偽善的であり、平等を装った無自覚的な階級的差別意識が垣間見える。カール・エンダースにとっては五十万マルク以下しか稼げない人々は全て十羽一絡げに貧しい人々なのであり、その中でプロレタリアートではない層は、「中産階級 (Mittelstand)」ということになる。こういっ

た心性の持ち主のカール・エンダースに、語り手はイルムガルトの視点から巧妙に彼の身体的な印象を関連付けて、読者の反感を募らせようとする。³¹⁾「彼は、心配していると、滑稽に見えるわ、とイルムガルトは思った。彼女は笑った」(Ⅳ, 719)「彼の強壮さは彼女には胸焼けを起こさせるように思われたし、彼の進歩への上品な心酔を彼女は偽善だと考えた。彼女は彼を無言でしばらく見つめたあと、『金袋』という言葉を書いた」(Ⅳ, 719)

さてここで姪の婚約者パウルがこのカール・エンダースの前に登場する。もっともこの二人の実際の対面はたった九回の会話で構成されているに過ぎない。しかしここでパウルがエンダースに与える印象、そしてパウルがこの会見から得る高揚感は、パウルを中心とする物語にとって重要である。

語り手がエンダースに問わせる質問は二つのポイントを巡っている。それはベルンハイム家の資産状況とベルンハイム家の階級的な位置付けである。絵画のことを、「一流の芸術史家を凌駕」したディレクター・教養市民として、社会的に語るパウルにエンダースはこう問う。

「あなたがお自分で収集されたのでしょうか」とエンダース氏は、この若者の生活状況を探るという下心で尋ねた。／「私の父がたくさん集めたのです」とパウルは嘘をついた。そうして息子はその絵画を売らなくなっちゃなくなっただな、とエンダース氏は考えた。しかし彼は違うことを言った。／「あなたのお父様が亡くなられてからもうかなり経つのですか」／「戦争前に亡くなりました」／「もちろん出征なさったのでしょうか」／「第11竜騎兵連隊に所属していました」とパウルは勝ち誇った。／つまり零落した一家か、と娘の叔父は考えを整理した。そして大きな声で言った。「インフレと戦争は多くの一家を没落させたものですからな。非常に多くの一家が突然に中産階級になってしまったものです。われわれのようなものはしばしば、インテリ層がどんなに悲しむべき状態に陥っているかを見る機会があるのですよ」／「多くのものがまた裕福になりましたよ」とパウルは言った。／「そう、成金たちだ」叔父はこの言葉を舌で発音するより、むしろ口の端で発音した。新しく金持ちになった連中には一言触れるだけで十分だった、そしてすぐにエンダース氏は不機嫌になった。(Ⅳ, 719f)

ポイントごとにパウルの言葉に対応させて語られるエンダースのパウルに対

する印象は、パウルという人物が支配者層にどのように映るかを示しているのと同時に、エンダースのような支配者層がいかに考えるかを解剖して見せている。カール・エンダースに対して、愚かなと言えくらいに単純な人物として描かれているパウルは、この会話からエンダースが引き出した感想につゆほども気付かないほど、舞い上がってしまう。パウルがエンダースに気に入られようとイルムガルトをそっちのけにした努力は、カール・エンダースには軽侮されたまま、結局はイルムガルトとの結婚という形で実を結ぶことになるが、語り手によって明かされるエンダースの心中と照らし合わせると、滑稽なものとししか映らない。この会見に臨席したイルムガルトの覚える「この叔父と談笑できる彼の能力への賛嘆」(Ⅳ, 720)はその滑稽さを倍加させる。

こうしてパウルは成功の一手手前までやってきた。ここで語り手はパウルをもう一度、郷里の街のいまも母が住んでいるベルンハイム家の屋敷へと連れていく。そこでパウルは母に婚約の報告をする。そこでパウルは「できやしない、彼女(母)をイルムガルトと引き合わせるなんてことは。不可能だ、イルムガルトをこの家に連れて来るなんてことは」(Ⅳ, 730)という事実の不意に気付くのである。つまり、ベルンハイム家とエンダース家の間には、根本的には同じ世界でありながら、決してお互いに馴染むことのない相違、すでにカール・エンダースとパウルの会見に描かれていた因襲的な階級的隔たりがあることにパウルはようやく気付くのである。

第十八章の冒頭で、唐突にこのパウルの物語全体に対して注釈を加える態度で、語り手が物語の中に割って入って来て、次のように注釈する。語り手はここで、イルムガルト・エンダースとの結婚によって、エンダースの世界の枠組みの中に取り込まれてはいるが、決してエンダースになりきれない、すなわち自己の存在のあり方を変化させることのできない、パウル・ベルンハイムを語ろうとしているのである。

世界中のすべての街道はお互いに似通っている。世界中の住人はみんなお互いに似通っている。息子たちは父親たちに似ている。そしてこの認識に至ったものは、いつかなんらかの変化を体験することの見込みのなさに絶望することだろう。(Ⅳ, 756)

そしてその次の段落では再び、この物語が始まった地点、すなわち、第一章

に描かれたパウルの育ったフェーリクス・ベルンハイムの家屋敷を物語は振り返って見る。驚くべきことはパウルがその屋敷に施した変更である。「父ベルンハイムは木々や塀をうち倒したが、息子ベルンハイムは塀を建て、彼の土地の新地に成長した老木を植えた」(IV, 756) というのである。語り手がかつてのベルンハイム家の木々と塀とで象徴しているのは、街道を行く人々に安らぎと休息を与え、厳しい天候からの避難所を与えるものである。パウルが施したこの変更への語り手の言及は、カール・エンダースの趣味によって整えられたパウルの現代風な別荘との対照の中で、その意図が明瞭になってくる。ここではパウルの内面において、パウルの階級的上昇の試みが失敗に終わったと認識され、彼の家系の出発点へと回帰を行っていることが暗示されているのである。³²⁾

パウルは「絶えずエンダース氏の化学工業の優位を感じていたために」(IV, 759)、このエンダースの世界においてくつろぐことができないのである。「彼は五ヶ月もあれば一大工業を所有する一族の名望のある一員になれるだろうと考えていた」(IV, 759) が、彼の見込みは大きく外れてしまったのである。パウルは「おれは抽斗の中にしまわれたままだ、かなづちみたいなものだ、ときどき二三本の釘を打ち込むために使われるかなづちだ」(IV, 759) と感じるのである。結局パウルは、イルムガルト・エンダースとの結婚、すなわち、エンダース家との結婚でも、エンダース家の当主の固着した階級意識の壁に阻まれて、彼が求めた成功を手中にすることができなかったのである。彼が思い描いていた、「全世界に張り巡らされた権力の網」(IV, 760) は夢に終わり、「おれは権力者にはなっていない。だれも尊敬してくれない。だったら独身時代の方が気高く自由に生きていた」(IV, 760) と感傷に浸らないではいられない。彼がこの結婚から得たものは、「どこでならおれは居心地よく感じるのだろうか」(IV, 759) という問いだけであり³³⁾、そしてこの問いは物語の結末に至ってなお、解決されないまま残り続けるのである。

C. テオドール・ベルンハイム³⁴⁾ とパウル・ベルンハイム

さてこれまでベルンハイム家の兄弟の兄パウルにもっぱら焦点を当てて、その生きざまと世界を見てきたが、ここでもう一人のベルンハイム、テオドール・ベルンハイムについて、兄と弟の世代間の差異という問題を視野に入れて、簡単に見ておきたい。

「家では、彼の兄のように、『天才的』と評価されなかった」(Ⅳ, 625) 弟テオドールは兄パウルに対して羨望と憎悪を同時に抱いている。第一次世界大戦に実際に出征した兄パウルが、戦前のドイツの市民階級の穏健な伝統を色濃く受け継いだのに対して、戦争に動員されることなく終戦を迎え、自分たちの世代が戦場に赴いていればドイツは負けなかったと信じる弟テオドールは、彼らにしてみればあまりにも早く敗北を宣言し、彼らの活躍の機会を奪ったドイツ、すなわち現在の共和国ドイツへの侮蔑と、戦勝国へのルサンチマンを強く摺り込まれた人物である。この二人の兄弟の中には、兄弟の親密さはまったく見られず、パウルが戦場から帰還したときも、また、テオドールが国外への逃亡から帰郷し、パウルの結婚式に出席するためにベルリンにやってきたときも、再開に際しておどろきの挨拶が交わされるだけである。

兄パウルが戦争から帰還するという知らせを、テオドールは読み、「それ（電報）を、一言も言わずにきれいにたたんでテーブルの上におき、新聞を読み始めた」(Ⅳ, 641) というテオドールのパウルの帰還に対する作られた無関心さは母親を激昂させ、母親は最後に彼をパウルと比較して、「パウルがおまえぐらいの年だった頃にはあの子はもうダンスを踊れたものだよ、あの子の踊りはもう本当に上手だったよ、それにかわいらしい若い娘たちに騒がれていたものさ。おまえみたいに日がな一日森の中でごろごろしていたり、あたりかまわずピストルを撃ったりなんかしなかったよ」(Ⅳ, 643) と非難するのである。この言葉に逆撫でされて、テオドールはヒステリーを起こす。母親のおこなったパウルとの比較に対するテオドールの復讐は、テオドールの器量の小ささと陰湿さを表現している。テオドールは母親が慈善協会に持っていくために貯めていた小金を盗んで着服し、彼が加わっている『神と鉄』という結社への会費に充て、金がなくなったのを知った母親が泥棒に「死にそうなほどに腹を立てる」(Ⅳ, 647) のを見ようというのである。ところで、ここで始めて描かれるテオドールの人相は「醗酵が足りずにオープンの中でつぶれてしまったパン」(Ⅳ, 643) にたとえられ、人好きのするような顔立ちには描かれていない。テオドールは被害妄想の気があり、猜疑心が強い小人物として描かれている。また、身体的にはひ弱で、彼の所属している人種主義的・右翼的結社『神と鉄』の中心的な活動であるワンダーフォーゲル的・軍事教練的な内容の野外活動は苦手で、『神と鉄』では弁舌の才だけが目立つ。テオドールがしばしば「ロマンチックな」(Ⅳ, 647) と思う『神と鉄』の活動に参加している理由は、自己顕示の欲求と言える

ような、「それが秘密結社であり、危険をはらんでいて、謀反人になれ、同志たちに意見を聞いてもらえる」(Ⅳ, 647) からというものである。またいくらでも政治的な理由はというと、飛行機などの「技術」という「現代的な手段でもって、ドイツ民族が世界に覇を唱えるのを見」(Ⅳ, 647) たいというものである。

テオドールとパウルの対立は、パウルが戦争から帰ってきた日に表面化する。敵を知るためにマルクスを読んでいるというテオドールにパウルは、マルクスに反論する文章を書いているのかと問うと、テオドールは、「書いているのかだって。そういうことをする時代は終わったんだ。そんなのは兄さんに任せるよ。われわれ新しい世代は実行するんだ」(Ⅳ, 650) と答える。しかし、すでに見たようにテオドールは身体的に「実行」には向いておらず、また得意な領域も言葉である。あたかも自分自身の属性であるかのように自慢気に彼が言う「実行」とは「頭と手を使ってすることさ。例えばドイツに秩序をうち建て、政府を転覆し、あらゆる党のボルシェビキとユダヤ人を追放し、かがり火を灯し、宣戦を布告すること」(Ⅳ, 650) である。そして彼はドイツの敗戦の責任をパウルとパウルの世代にあるとするのである。テオドールはパウルに対して、ヨーロッパの市民社会の伝統的教養を受け継いだパウルの世代がテオドールの戦後世代を妬んでいると言う。³⁵⁾ 「あんたたちはわれわれを台頭させたくないんだ。あんたたちはわれわれを憎んでいるんだ。あんたたちはわれわれの未来を妬んでいるんだ。あんたたちの古典の教養で。これが真相なんだ。馬鹿はあんたたちだ」

(Ⅳ, 651) というテオドールの言葉は、すべてパウルのようには「天才」ではないテオドールの劣等感の裏返された表現であり、実はパウルに対するアンチに過ぎない。³⁶⁾ この対話は皮肉なことに最終的に言葉による非難にのみ頼っているテオドールに対するパウルによる「実行」、つまり、殴打によって終わる。この殴打という形の「実行」の直後に、その場に居合わせたパウル、テオドール、二人の母親の三人のそれぞれの行動は、各人物を象徴的に示すように計算されている。母親は台所という日常の中に逃げ込み³⁷⁾、パウルは父フェーリクスがパウルのために作った書庫という上流市民階級の教養の伝統の中に逃避し、テオドールは壊れた眼鏡の破片(テオドールは近視であった)を集め、それを鍋の中に入れてパウルをはじめとするみんながそれを食べて死ぬことを想像する。テオドールのこの行動と夢想は、戦争に負けて壊れたドイツ帝国の破片を拾い集め、ドイツ帝国を崩壊させたとテオドールが考える教養市民層とテオドールたちには活躍のない共和国の日常を、その破片でもって破壊することを比喩的

に表している。

語り手のテオドールへの批判的な眼差しには、パウルに向けられた眼差しよりも厳しいものがある。それはカール・エンダースがパウルに向けられているものよりもあからさまな語り手の批判的視線を浴びるのと似ている。

ブランダイスが初めてこの物語に登場する場面で、政治犯としての国外逃亡の資金を調達するためにたまたま居合わせたテオドールに関して、ブランダイスは次のようにテオドールの世代を荒れさせるものを表現する。

私には解るのですが、死がこういった人間を惹き付けているのです、かつて私たちが生に惹き付けられたように。かつて私たちが生を怖れたように、彼らは死を怖れています、またかつて私たちが生に憧れていたように、彼らはそれに憧れてもいます。こういった若者たちを駆り立てているものが、いわゆる有害な観念だとは思わないでやってください。不安と渇きが、獣を駆り立てるように、彼らを駆り立てているのです。観念は口実なのです。——いつだって口実でした——（中略）観念は口実です、いつだって口実になるものはありました。私は夜中に扉の前で吠えている犬に扉を開けてやるでしょう、だから——こんな比喩を許してください——あなたの弟さんに彼が逃げるために金を渡したのです。私が彼にそれでもって好意を示しているのではないということが私の心を重くさせます。というのは、お分かりでしょうが、犬は住処や主人を持っていて犬の姿をしています。しかしこの若者は真に閉ざされた扉の前に立ち、彼が人の姿をしているためにだれも彼に扉を開こうとしないのです。だから彼らはこんなにも不幸なのです。彼らは喜びを持たず、ただ理念しか持たないのです。ああ、なんてこの理想主義者は悲しいのでしょうか。（IV, 670）

ブランダイスはテオドールの世代に対して伝統的なヨーロッパ教養市民世界への入口の扉が閉ざされているという状況を犬への比喩を用いて示している。ブランダイスのこの態度は、基本的にはパウルと同じく彼がテオドールたちに扉を閉ざす世代の一員であることを認めた上で、パウルとは違って扉を開けるということで、この世界への彼の位置取り・態度がパウルたちとは異なっていることを示している。しかしまた、すでに犬への比喩からも明らかなように、ブランダイスはテオドールに対する共感・好意を抱いているのではなく、憐れ

みを抱いているに過ぎない。この態度はブランダイスだけでなく、語り手にも共通しているのである。

テオドールにもパウルとは違った形ではあるが、権力への意思がある。パウルの目指す権力はさまざまなイメージに支えられていながら、イデオロギーとしての強力さはなかったが、テオドールの求める権力は見掛け上はイデオロギーとしての強迫があるようにも見える。確かにテオドールの世界は一見すると国家社会主義的イデオロギーに支えられた世界である。しかし語り手は決してそのイデオロギーに強度を与えてはいない。むしろその世界はテオドールという小人物の生き方を通して描かれることによって、イデオロギー的な言葉にのみ、その強度を保証されているように描かれる。例えば、テオドールの読書は、パウルの書齋から勝手に持ち出した本を、「度をこして感激したり『くず』と呼んだりするには、たったの十ページ読めば事足りた」(IV, 646)という読み方をする。そこではその本の内容よりもその本に使われている表現が重要なのである。またテオドールは国外逃亡の原因となった事件を、「パウルがそれを月並みの犯罪と思うかもしれない」(IV, 666)という不安から、「政治的なものだ」(IV, 666)と強調し、彼のおこなった犯罪の次元の高度さを、すなわち、言葉による観念的な優越を保持しようとする。さらに彼がブランダイスによって得た新聞社で書いている記事の中の「ドイツの大都市の夜の無力さ」(IV, 762)という言い回しへの自己陶醉もそのことを裏書している。

パウルの結婚式でエンダースの世界がブランダイスを「海賊」(IV, 738)と呼んでいるのを、テオドールはエンダースの立場の考え方に同調しているのに、ブランダイスの歓心を買うために密告することにも現れている、ブランダイスが犬にたとえるテオドールの卑小さは、テオドールのイデオロギー的内実の真空を意味している。テオドールは、表面的には彼のイデオロギーの同志であるが、むしろこの密告にも現れているように本質的には決して同志ではないと見るべきだろう。³⁸⁾

また上に簡単に触れたのだが、テオドールが彼の好みの言い回しをパウルの書庫の本から吸い上げていたという事実は、彼がパウルの世界を否定しようとしているが実は、宿主パウルの世界から栄養をとらなければならない、パウルの世界の寄生者であることを示しているだろう。そしてこの寄生者であるテオドールから、逆にパウルの世界の代表的な知識人が、彼に適切であると思われる言い回しを得るということは皮肉な円環を表わすと同時に、この二つの間に

は見かけのような差異がないことを表わしているだろう。

パウルの穏健な保守的教養市民階級の世界に対して、国家社会主義的な粉飾をまとったテオドールの世界への語り手の批判は、はるかに峻厳さを増している。しかしその語り手の批判的視線は決して一義的に国家社会主義のイデオロギーへと向けられているのではない。ブランダイスの「観念は口実」にすぎないという表現は、テオドールの実体のないイデオロギーの表層性を考え合わせると、彼らがまとっているイデオロギーの仮面を突き抜けてその下にある、より本来的根本的な彼らの精神構造への洞察へと、テオドールに対する読者の読みを導いていき、語り手によるテオドールの描出は、単にイデオロギー批判として機能するのではなく、テオドールが代表する「弟」の世代の空虚さへの批判に変化しようとするのである。

パウル・ベルンハイム、テオドール・ベルンハイム、カール・エンダースの三人はここでみてきたように見かけの上ではそれぞれ異なる世界に所属しているが、本質的には彼らは同じ素材から、すなわち、ヨーロッパの教養市民社会の伝統から構成されており、彼らの生の焦点は一樣にこのヨーロッパ世界での権力を持つことであると言えるだろう。この三人の登場人物はすでに見たように、常に語り手の批判的な視線に曝されている。

これに対して実はこの作品のもっとも重要な登場人物であるニコライ・ブランダイスには、語り手は批判的な距離を失ってしまう。それはたとえば第三部冒頭に配置された長大なモノローグ的な台詞にも明かである。これら三人を通して批判的に描かれたヨーロッパに対してブランダイスは、語り手がベルンハイムらに取るのと同じ距離を取り、そしてこのヨーロッパに対して、その外部から来た、見知らぬ強大なものとして、カール・エンダースらが表現するように「海賊」として、機能するのである。ヴェルナー・ジークの概念を借りて表現すれば、ヨーロッパ全体が一つの「蜘蛛の巣」³⁹⁾ になっており、ブランダイスはそれを破壊する外部の力なのである。それをこの三人が感じるブランダイスに対する不安は示している。また次章で触れることになるが、物語の真实性を損なうようにも思われるブランダイスの奇蹟的な成功劇は、彼らの行動の規則・定石を破壊する人物としてのブランダイスには必然の成り行きなのである。

すなわち、語り手のヨーロッパの戦後に対する批判は、ブランダイスによって初めて完全な形になるのである。

3. ニコライ・ブランダイス、あるいは、「立ち去る」こと

1929年12月7日にシュテファン・ツヴァイクはベルリーナー・ターゲブラット紙に『右と左』に関する書評を発表した。⁴⁰⁾ ロートがもっとも頻繁に手紙のやり取りをした作家であるツヴァイクの書評は、ロートという友人に対してのみならず、この作品に対しても大勢において好意的なものである。この書評でツヴァイクは、戦争を兵士として体験した世代の作家としてのロートの才能を高く称揚し、作家ロートがこの作品で果たしたことに目を配りながら、ベルンハイム兄弟との簡単な対比の中で、ニコライ・ブランダイスという人物にとりわけスポットを当てる。

二人の兄弟は、兄も弟も、彼ら自身の道を行くのではなく、強い力によって押し出されているのであり、彼らの存在のもっとも深くにあり、もっとも彼ら自身ものである方向へと進むことは決してない。しかしここに初めて、問題としての自我を解決し、そして課題としての生を解決する力を持っていると思われる人物、ニコライ・ブランダイスが登場する。彼は懷疑家であったとしても、高度な懷疑家である。彼は成功しても、成功に吞まれることなく、はじめから時代を軽蔑的に無視するのではなく、平然として時代と戯れることができるほどたくましい人物である。このニコライ・ブランダイスは、これまでヨーゼフ・ロートが創造してきた人物の中で、初めての肯定的な人物であるが、ロートはさしあたってこの人物の運命の輪郭を描いただけで解説してはおらず、それは次のロマンに保留されている。⁴¹⁾

ツヴァイクの言うように、このニコライ・ブランダイスはロートが描いた人物の中で「初めての肯定的な人物」であるかも知れない。というのもニコライ・ブランダイスには、これまでロートが描いてきた戦争世代・復員兵の世代のどの人物類型とも明らかな違いが、はっきりと認められるからである。上のツヴァイクからの引用にもはっきりと指摘されている通り、例えば『果てしなき逃走』のフランツ・トゥンダのように、時代の流れに押され、世界の中で自らの存在の目的を見失い途方にくれる人物とは違って、ニコライ・ブランダイスは時代を自分の力で泳ぎ渡り、世界の中で自己を失うことはない。

しかしもちろん、ツヴェイクも指摘しているように、ブランダイスが決して時代を完全に超越していた人物であるというのではない。むしろブランダイスもベルンハイムと同じく非常に強く時代による影響を受け、自らの存在の在り方を変容させることを強要された人物でもある。しかし、ブランダイスがベルンハイム兄弟と異なるのはまさにこの自らの存在の在り方を変容させることができたという点にあるのであり、ファミラ＝パルセティヒが指摘しているように⁴²⁾、この作品においてニコライ・ブランダイスという人物像がベルンハイム兄弟とは異なって語り手によって明らかに好意的に描かれ、小説の流れの中で語りの重点がこの人物へと移っていくのもその点に由来していると言える。

ニコライ・ブランダイスはすでに触れたように、第一部の終り近くになってようやく物語の舞台にベルンハイムの取り引き相手として登場する。ブランダイスは、大柄で、動作がしなやかな虎のようで、アクセントになまりがあり、モンゴロイド系の顔立ちをしていると描かれる。このときからすでにブランダイスはパウルとパウルの世界の住人にとって過剰に「異質な」存在として導入されている。

ブランダイスは彼らにとって異質なままだった。彼らだってある程度の異質さなら耐えることができたばかりか、好ましいと思うこともできた。しかしブランダイスは度を過ぎていたのだった。民族学の図鑑の中や、美術館の壁にかかった無害なポートレートとしてなら彼は単に『エキゾチックな』と思われるだけだったろう。けれど彼は生きていたのだ。(IV, 667)

ブランダイスの臨席がパウルらにとって意味するものは、本来「美術館」に収納されているべきである、非日常的なものの日常への侵入であり、彼らの日常の秩序からの逸脱である。このようなブランダイスに対してパウルのような人々が抱く感情は「憎しみと不信」(IV, 668)であり、その一方でブランダイスの声のメランコリックな魅力は何か東方的な秘密を感じさせる。パウルがブランダイスに対して感じるこの「憎しみと不信」、そして神秘は、物語の中で一貫して、パウル対ブランダイスという対照の軸を成し、ブランダイス登場後のこの物語の求心点の一つとなるのである。

ロートが後に「際限のない男」と呼ぶブランダイスという人物の際限のなさ、そしてブランダイスがパウルやテオドルらに対して画している一線は、ある

一つの世界を棄て去り、別の世界に入っていくことによって、彼が何度でも自らの存在の有様を変化させることができるということ、そしてその変化を経験しても決して自分自身を見失わない、すなわち自分の在り方が複数あることを許容できることに由来している。これはパウル・ベルンハイムが少年時代の「天才」を引きずり、その「天才」の唯一の帰結としての「偉大」を希求するのと好対照を成している。ブランダイスが初めて変身の体験をしたのは、彼が三十七才のときで、ロシア革命の最中に彼が革命軍の一員として指揮した牧師の処刑が契機となった。この処刑ののち彼は軍隊から脱走し、放浪の中で彼は自らを様々な称する、すなわち、さまざまな自己の生成・変身を経験するのである。

（前略）彼は気分次第で商人、大佐、将軍を名乗った。それはまったく新しいブランダイスだった。『おまえは何人いる。おまえは一人か』と彼は問うた。『おれは十人いる。おれは教師であり、学生でもあり、農夫、帝政支持者、人殺し、スパイでもある。おれは飽食を知っているし、平和も、空腹も、戦争、チフス、窮乏も、夜も昼も、厳寒も暑熱も、危険も生も知っている。だが、こういったものすべてはおれが生まれる前にあったことだ。今のニコライ・ブランダイスはほんの二三週間前に生まれたばかりなのだ』（Ⅳ、689）

ここでブランダイスが自らに問うている『おまえは何人いる。おまえは一人か』という問いは、彼の郷里の村の狂人が繰り返し尋ねる問いである。それに『おれは十人いる。（…）今のニコライ・ブランダイスはほんの二三週間前に生まれたばかりなのだ』と答えるブランダイスは、彼にとって何ら疑念の余地のない理性に従っているのである。そして次のように考える。

人々はおれには不思議に思われる、なぜならどいつにも古いもう死んでしまったニコライ・ブランダイスのかけらをもう一度見つけるからだ。彼らはまだ観念的なもので生きていて、主義や家や学校や官庁やパスポートを持っている、彼らは愛国者だったり、反愛国者だったり、好戦的だったり、平和主義的だったり、国粹的だったりコスモポリタンのだったりする。おれはそうじゃない。おれにも祖国はあったが、没落してしまった。主義を持っていたが、消えてなくなってしまった。一人の牧師が死に、その死がすべてを明るみに

出したのだ。人々が奇蹟を信じないということは奇妙なことだ。あらゆることを信じるのに、奇蹟だけは信じない。おれは奇蹟を体験したのだ。しかし観念を信じている連中の誰が、信じられるほどに彼の観念を体験したことがあるのだろうか。（IV, 690）

フリードリヒ・テオドル・エマヌエル・ニコライ・ブランダイスというただ一つの名前を見かけ上共有してはいるが、さまざまな姿を取り、さまざまな人格に成りすましうる人物にとって、どのような主義も観念も絶対的な価値を持つはずもなく、それらはただ相対化された取り替え可能なものにすぎないのは当然である。また彼にとってただ一つ信じるに足る価値を持つのは彼自身が体験した変身・新生という奇蹟だけであるのも首肯しうる。確かにこのようなブランダイスは、多くの論者がそう呼ぶように、アナーキストと呼ぶことができるだろう。⁴³⁾ しかし、彼がアナーキストとしてあるのは、パウル・ベルンハイムや、テオドル・ベルンハイムのように唯一あるべき自己の姿を夢想し、一元的にある一つのものに絶対的な価値をおく者の立場から見た場合である。

ブランダイスとパウルの警察署での対話はこのことをはっきりと示している。ブランダイスはパウルに、「私は三時間後にはヴィザを手にはしているでしょう。それも、ただ私が彼（出入国の許可証を発行する官吏）の名前を言ったからにすぎないのですよ。そんなものは簡単に知ることができるのに」（IV, 679）と言う。また「それ（身元不明の死者の顔写真を眺めること）は私に勇気を少し与えてくれるのです」（IV, 678）と言う。これらの発言からも分かるように、自分が「身元不明の死者とほとんど変わらない」（IV, 678）とも考えるブランダイスは、ある名前がある一人の人物を特定しているとは信じていない。ブランダイスはさらに、「私が彼の名前を知っているから、彼は私が彼について何かを知っているのではないかと不安に思うのですよ。どんな人でも罪を犯しているものですからね」（IV, 679）と言うが、これはかつてパウルがニキータに感じた不安そのものである。ここでブランダイスが表明しているのは、本来は名前を持たない「身元不明の」実体に対して名前が持つ力、実体を変化させる一方で、虚構を産み出す呪術的な力と、名前によって名付けられる以前の、如何ようにも名前を取り得る、変化し得る実体への信頼である。⁴⁴⁾ また、もしヴィザが下りなかったらどうするのかと問うパウルに、ブランダイスは偽造ヴィザを見せて、名付けられたものが虚構を帯びていると考える線上で、「何がこの世の

中で正しいものだと言うのでしょうか」(Ⅳ, 679)と逆説的に問うのである。

ブランダイスのアナーキズムはこうに自己の多元性と事物の相対性に支えられている。それゆえ一元の自己と価値の固定された事物の世界の住人に対して、不可解で神秘的な超越的脅威となり、あたかも彼らの世界を破壊することを目論んでいるかのように映る。しかしその反面、実は、このブランダイスのアナーキズムにはユルゲンスが指摘するように、「相対的なものとして認識された社会秩序の変革のような、社会的な野望が欠けて」⁴⁵⁾おり、「個人という基盤の上での自己の絶対的な自由」⁴⁶⁾を求めるだけのエゴイスティックなものであり、なんら社会的・政治的な力を目指すものではないのである。

ブランダイスがこうにエゴイスティックな立場から、彼が生き、パウルが生きる現実の世界を超越的に見下すのは、フランク・トロムラーの指摘に従えば、ブランダイスには作者ロートの現実に対する認識が分有されていて、「日常の現実は、商売の、会話の、同胞意識の、成功の図式に規定されて、『虚構』として、だれもがそれを持って生きているほんやりとした真実に反する仮定として認識されている」⁴⁷⁾からである。ブランダイスがスポンサーになる劇団の下稽古を観に行った劇場で、ブランダイスの考える「虚構」に関して語り手は次のように語る。

それが虚構であることを認めない虚構に対して金を払うなどということは下らないことだ、と彼(ブランダイス)は考えた。高められた生をはらんでいと称しているが、彼自身の、ブランダイスの以前の生活から得た体験と比べて、それどころかバルカンへの生地輸出に比べてみても、決して高められた生などというものではなく、血の気のない劇作家が見た生の夢の鏡像に過ぎない作品に対して。(中略)彼は、正直に自分自身を告白している虚構の素朴な緊張を好んでいた。(Ⅳ, 699)

「日常の現実」を「虚構」に置き換え、パウルらが生きる世界を「虚構」として捉えて見ると、パウルが「大人物」という役割を飽くことなく追求するのに対して、ブランダイスがいともあっさりとその役割を掌中に収めながら、同じようにあっさりとそれを放棄することは、このブランダイスの「虚構であることを認めようとしない虚構」に対する拒否と軌を一にしていることが分かる。ブランダイスにとってこの「現実」世界は、「舞台の上で俳優たちが動き回って

いても、舞台は空っぽ」(Ⅳ, 697)であり、彼がそれに対して抱く興味は「行為の意味を追うのではなく、行動の無意味さを追う」(Ⅳ, 698)ものである。そしてなにより、ブランダイスはこの「現実」に対して、観客として接していると言える。それは彼が初めて転生を経験したとき、「おれはこの世界で何をすべきなのだろう。この世界を体験することは価値があることだろうか。おれにはたった一つの自由しかない。つまりこの世界を再び立ち去る (verlassen) ことだ。しかしこの世界にはある種の魅力があるように思える。それがおれの好奇心をそそる」(Ⅳ, 690) と考えることにもうかがえるだろう。

また、ブランダイスにとって、人々を衝き動かす「所有」という観念、つまり、この世界に生きている人々の欲望は、世界それ自体が「虚構」であるのと同じように、「幻想の働き」(Ⅳ, 745) に過ぎない。

多くのものが彼のものだったが、なにも彼は所有していなかった。多くの者が彼に服従していたが、彼はだれにも命令しなかった。多くのものが彼の意のままになったが、なにも彼の財産にはならなかった。(Ⅳ, 745)

家という土台をしっかりと地面に据えている建物ではなく、「テントにだったら彼は住みたいと思ったかもしれない」(Ⅳ, 745) というブランダイスの志向は、彼にとって「虚構」である「現実」への、「幻想の働き」にすぎない固着を拒絶し、変身・転生、すなわち、「この世界を立ち去る (verlassen)」というただ一つの自由を、その起点に持っているのである。

ブランダイスの「現実」に対する認識と態度がこのようなものである以上、彼の持つアナキズムが「現実」の社会・世界に対して、働きかけようとする意思を持たないのは至極当然であると言える。

さて、ここまで見てきたようにブランダイスという人物は、この物語のほかの人物に比べて極めて抽象的・観念的な側面を強く持っている。

このことは、彼がものを金で買うかのように強引に妻にしたリュディアとの関係に見て取ることができる。ブランダイスは、リュディアが彼女の思い描く愛が彼から得られないことを泣くのを、ただ、見る。語り手はブランダイスが他者に対して真にかかわることがないことを、リュディアの涙に対する態度から明らかにしている。

あるとき彼は彼女が泣いているのを見た。彼は理解した。しかし彼は、どこまでもそしてたくましく、小さな女性のささやかな悲嘆の前に、座っていた。彼は彼自身の同情を怖れた。彼は慰めが必要とするやさしさを嫌っていた。彼はある不幸を、それをたったいま感じている人間でもって測ることができなかった。彼は、苦痛を起こすちっぽけな原因が苦痛の大きさも深さも定めはしないということが、決して理解できなかった。彼はリュディアの不幸を世界の絶対的な不幸でもって測った。彼は無関心に彼女が泣くのを見つめていた。(Ⅳ, 747)

ここでブランダイスは彼の前で泣いている女性を完全に超越してしまっている。ブランダイスにとって、彼女を含めた人間は、「日中に事務所で彼が扱っていた」(Ⅳ, 747),「家や商品と同じ」(Ⅳ, 747)なのである。ブランダイスの超越性は、彼以外の他者の存在を、明らかに疎外する。ブランダイスのリュディアに対する関係は、彼の超越性が示すように徹底して一方通行であり、二人の間には相互に行き来する関係はない。そのことをリュディアが盗み見てぞっとするブランダイスの視線は示している。

どこをブランダイスは見ているのだろうか。何を彼は彼女の頭越しに夜の壁に探しているのだろうか。彼の眼は壁に穴を穿つことができるとでもいうのだろうか。彼は彼の故郷の地平線を見ているのだろうか。(Ⅳ, 747)

彼の眼はたとえ夜のベッドの中であっても、人間として、女としてのリュディアを捉えようとはしない。そしてそれとは対照的に、確かに他の男たちとは明らかに違って、幽霊染みてはいるが、あくまでも人間としてこの男ブランダイスを捉えようとするリュディアには、彼は捉えられない。ブランダイスという人物の一つの属性として、彼がリュディアを通して描かれるとき、その観念性・非人間性が浮き彫りにされるのである。

パウル・ベルンハイムが彼を越えた権力の所有者として、彼の世界秩序を乱す存在として、ブランダイスを恐れ憎むのとは別の経路で、リュディアもパウルと同じ感情をブランダイスに抱くようになる。しかしブランダイスは、リュディアが彼に抱く愛情も憎悪も、同じように「無関心に見る」だけである。彼はこの意味では確かに彼女を「所有」しているということはないが、彼がその

超越性・その無関心さによって彼女に苦しみを与え、その苦しみによって彼女を虐げ、さらに彼が彼女を虐げているという状況に対して救いを提示しない、つまり、彼の存在の在り方が彼女の内面に救いを与えることを許さず、結局二人が接点を見出さず別々の方角へとお互いを「立ち去る (verlassen)」しかないという事実は、ブランダイスという人物像と彼の行動のある意味では否定的な側面を確かに物語っていると言えるだろう。

ところで、ブランダイスが繰り返し経験してきた変身をパウル・ベルンハイムも、第三部一九章の後半で、初めて経験する。しかしパウルの変身の体験が、ブランダイスのそれと決定的に異なっているのは、パウルが彼の「世界」を棄てて「立ち去る」ことができず、この変身がただ幻想の中でのみ体験されるという点である。⁴⁸⁾そして二人の体験の間にある差異が、この二人の関係のもっとも底辺にある問いを導く。

パウルはブランダイスに、「なぜあなたは私を軽蔑していたのですか」(IV, 770)と問う。ブランダイスはその問いに対して、分からないとしながらも、パウルが「一日あるいは一時間も究極の現実の権力の前で、すべてを棄てて立ち去る (verlassen) ことができない」(IV, 770) 弱い人間であると答える。そしてブランダイスは「立ち去ること、立ち去ることです、それが重要なことなのです (Aber verlassen, verlassen, darauf kommt es an.)」。(中略) 私をここから駆り立てるのです (Es treibt mich fort.)。かつてここに私を駆り立てたのと同じように (So wie es mich einst hierhergetrieben hat.) 私を駆り立て、私は従うのです (Es treibt mich fort, und ich folge.)」(IV, 770) と言う。ところが、ここで注意を引くのはブランダイスが非人称主語 “es” を用いて語っていることである。ブランダイスの「立ち去る (verlassen)」という行動にとって、彼が何によって駆り立てられるのかは重要ではなく、またどこへ行くのかも、「どこであれ彼にとってこの世はみな同じであるように思われた」(IV, 771) と語られるように重要ではない。重要なのはただ、“verlassen” という動詞そのものなのである。そしてブランダイスが、「私には何が私を引き留めるのか分からないし、何が私を駆り立てるのか分かりません」(IV, 770) と言うのは、彼にとって、また語り手にとって、彼の行動が反理性的な解説不能なものだからというのではなく、それは説明を要しない原理だからであり、彼が「立ち去る」ということはそれ自体一つの奇蹟だからである。

語り手が「息子たちは父親たちに似ている」と解説するように、パウル・ベ

ルンハイムはその父フェーリクスの世界の模倣者・継承者であり、また戦争もニキータという形姿を帯びて彼の前に現れた死もパウルを根本的に変化させることはなかったが、これに対してブランダイスは常にその存在の在り方を変化させつづける人物として描かれている。語り手がパウルとフェーリクスの関係によって「いつかなんらかの変化を体験することの見込みのなさ」に絶望する」と語り、それをユルゲンスが社会批判という観点から見て取ったように、語り手すなわちロートが第一次世界大戦後のヨーロッパの十年の間に根本的な社会の変化が見られなかったことに対する幻滅⁴⁹⁾の表現として読むとき、ブランダイスの変身を繰り返し変化しつづける姿は語り手にとっての希望の拠り所となるであろう。

そしてこの物語は、新しいブランダイスの誕生を語り、ブランダイスの旅立ちを「新しい章が始まる」(IV, 772)と新しいブランダイスの物語として予告して、小説という形式上では、終わる。

確かに「際限のない男」ブランダイスになんらかの結末を与えるために、「新しい章が始まる」とするのは、作者の狙い通りこのブランダイスの人物像をあらわすものとして象徴的である。どこかへと旅立つ、あるいは、どこかへ消え去るという形での物語の結末は、例えば、『サヴォイ・ホテル』⁵⁰⁾や『果てしなき逃走』⁵¹⁾、『カプツィン派教会地下霊廟』⁵²⁾などといった作品にも見られ、ロートが繰り返し描いた結末である。ここではこれらの作品に深く立ち入ることは避けるが、ここで重要なのはブランダイスがこれらの結末とはまったく異なって、目的を失って途方にくれるのでもなく、また外的強制によって自分の場所を追われ、どこへともなく行かなければならないのでもなく、それが確かに名付けられないものではあるにしても、自ら自己の存在の有様を変化させるという内的衝動にしたがって明らかに自発的・理性的に行動している点である。ここにはこの作品以外のロートの主人公には見られない明らかな積極性がある。

しかしまさにこのように肯定的に描かれた人物にこそ、この作品の最大の問題点が存在するのである。

ジークが「カフカの『私』と同じようにロートの登場人物もその目的を知っている。しかしそこに至る道はない。ブランダイスは常に動いていなければならないが、(中略)、彼が人間であるがゆえに、彼はそれに到達することがないのも同時に明らかである」⁵³⁾と指摘し、ユルゲンスが「アナーキズムは社会状況に対して何の解答ももたらさない」⁵⁴⁾と指摘し、またファミラ＝パルセティヒが

「語り手が優越的な尊大なイロニーの語り口で見下すほかの登場人物は信じるに足るように感じられるが、しかしニコライ・ブランダイスはそう感じられない」⁵⁵⁾と指摘するのも、観点こそそれぞれに違えど、ともにブランダイスという人物の問題点、つまり彼の形而上的な、言ってしまうえば、お伽話めいてさえないあり方を突いているのである。

そもそもブランダイスのエゴイスティックな自発的な放浪は、物語の終結の仕方が如実に語っているように、放浪を果てしなく繰り返すだけに帰結するのは自明である。またブランダイスが孕むパラドクスも明らかである。すなわち確かに彼はヨーロッパ世界に対する一つの克服の形を体現しているが、彼の体現する克服はヨーロッパ世界の現実からの遊離を必然的に引き起こすのである。ブランダイスは確かにパウル・ベルンハイムやテオドール・ベルンハイム、カール・エンダースらに対して、脅威を与え、彼らの秩序をかき乱すが、しかしブランダイスはその世界秩序の破壊を行う存在ではなく、破壊を行い得る可能性を秘めた「観念」にすぎないのである。そしてさらにその行動の原理の根本が一つの世界を、すべてを棄てて「立ち去る」ことであるがゆえに、その破壊は決して行い得ないのである。⁵⁶⁾ 彼はすでに彼の相対主義・アナキズムを行動の原理として据えたその瞬間から、この物語に語られている社会から遊離し、その結果物語内世界においてすでに彼の行動とその原理は、たとえ彼ブランダイスにとっては実践的なものであったとしても、読者にとっては観念の所産としてにわかに信じ難いメーテルヒェン的なものになってしまっている。

こういったことを踏まえた上でブランダイスという人物を改めて捉えなおしてみると、ブランダイスという人物がこの物語の中で占めるポジションが重要なものであり、その存在が物語内世界においてと同じように、ツヴェイクが言うように、現実の物語外世界においても肯定的な価値を持っていればいるほど、確かにパウルとの対比の中でブランダイスはパウルらの社会・世界に対する対照的人物として際立ち、パウルらの世界を描くことによって実現された社会批判をより明確なものとして見せつけることに成功している反面、このような現実から乖離したブランダイスの観念性と、ブランダイスという一登場人物に限定されたその観念の個性は、この作品全体の印象を現実の世界から遊離させ、その社会への批判としての機能を弱めることになっていると言えるだろう。しかしそれにもかかわらずやはり、語られた世界と語っている世界とにとって、このブランダイスという人物が一つの理想を体現しているということは評価し

なければならないのもまた確かである。

4. 物語と現実

『自己酷評』でロートは、一般に読者が小説という単語から思い浮かべる小説に対立させて『右と左』を示して、次のように書いている。

たとえばある「ロマーン」が読者の前にあるとする、するとそれは「キャラクター」、「心理」、「緊張」、そして始まりと終わりのあるロマーンであるはずである。私の小説『右と左』は全く直接的にキャラクター、すなわち、首尾一貫した心理を持った登場人物の存在を否定している。なるほど確かにこの小説には始まりはあるが、しかしそれは単に始まりがなければ始まりようがないからである。その代わりそこには終わりが無い。まったく明示的に終わりが無い。この小説の緊張は言葉から生じるだけで、出来事からは生じない。
(Ⅲ, 131)

ファミラ＝パルセティヒが指摘しているように、この作品にロートが『自己酷評』で付与したいくつかの性格は、ただブランダイスという人物にしかあてはまってはいない。⁵⁷⁾ すなわち『自己酷評』のこの表現は、ツヴァイクの書評を待つまでもなく、彼の意図にとって、あるいは、この作品を発表した直後の作家としてのロートにとって、ブランダイスという人物がいかに重用であったかを示している。つまり、ロートがこのブランダイスは『右と左』の全体を規定することのできる人物と考えたことは明らかである。

ここで言う「終わりが無い」ということが指しているのは、直接的にはブランダイスの人物像と、この作品の結びに位置する「新しい章が始まる」という文章であるのは言うまでもない。しかし、このような「終わり」はこのニコライ・ブランダイスの行動があくまでも小説の内部でのものであるということを極めて明示的に示しているとも言える。すなわちこの一文は語り手によって、今まで語られてきたことは物語であって、現実ではないと宣言されているようなものである。⁵⁸⁾ ここで『自己酷評』でロートがこの作品に付与した「現実のよくてきたイミテーションではない」「物語の現実」というものを思い浮かべることが

できる。しかしその反面、『自己酷評』の中でもロートはこの作品において「日常の現実」に対して及ばず影響を決して放棄してはいないということも思い出す必要があるだろう。つまりロートは、この作品の中に彼が芸術的な昇華を加えて描いたものは、単なる「日常の現実」の再現、あるいは、「いくつかの誤った意味のないメタファーを事実の記録の中にばらまきだけでなく、数百の今日広く行われている統語論的な強姦をも犯す」(Ⅲ, 131) のような作品よりも、読者に影響力を持つはずだと考えているのである。ならば、「新しい章が始まる」ということは、すなわち単に新しいブランダイスの流転の物語が始まるということに留まるのではないはずである。つまりこの物語の結末の一文は、すでに述べたように、ブランダイスの旅立ちが小説内の出来事であるという意識を強く持った「物語の現実」であるということを示すと同時に、この旅立ちが読者の「日常の現実」に受け継がれていくということを暗示しているはずである。

『自己酷評』にうかがえるロートの展開する小説論は、後にロートが発表する『「新即物主義」はやめにしよう』に展開されている「芸術的報告」論と共通点を持っている。そしてこの『右と左』という小説は『「新即物主義」はやめにしよう』に表明している「芸術的報告」としての性格を持っていると言えるだろう。そしてインフレやナチズムのような右翼過激派の台頭などといった現実の舞台を借景し、そこに生きる人々の姿を「芸術的報告」として描くという点では、語り手による幾つかの過剰に恣意的とさえ思われる事件の連鎖が時として読者の物語への不信を掻き立てはするが、パウルやテオドールといった人物たちを通して、ロートが言うように「現代の人々に彼ら自身の姿を突きつける」ことには確かにある程度は成功していると言えるのかもしれない。しかしそれに対して、ブランダイスという人物はいかにも現実離れしており、彼の存在のリアリティ、彼の行動のアクチュアリティは読者にとってただ物語の中でのみ保証されているにすぎない。「際限のない男」ブランダイスはまさしく彼の本質である「際限のなさ」、あるいはすべてを捨て「立ち去る」というお伽話めいたアナーキズム的な行動原理によって、その存在のリアリティを、彼がそこに存在する「現実」自体のリアリティともども失ってしまい、「物語」の中深くへと逃げていってしまうと言えるだろうし、またテオドールに対するブランダイスの表現を借りて言えば、「口実」としての「観念」めいてさえいると言えるだろう。

すでに触れたようにツヴァイクはベルンハイム家の二人の兄弟を戦争世代の

絶望に結び付けて紹介し、それと対比する形でブランダイスに言及している。そしてその世界の絶望的なもの、つまり閉塞性・空虚さに対する一つの解決としてのブランダイスのアナーキズムも、ツヴァイクの言うように、「なんら正当な解答を示してはいない」と言えるだろう。一つの解答としてのブランダイスではなく、ツヴァイクは解答への意思としてのブランダイスを見る。

常に彼の物語の最後の岐路には彼の登場人物の目に見えない疑問の道標、「私はどこへいくべきか知らない」、が立っている。(中略) このロマーン『右と左』もなんら正当な解答を示してはいない。(中略) しかしともあれそこには初めて、自分自身の諦念を克服し、気後れや不安感に芸術家的に打ち勝ち、一人の特異な登場人物から自分自身に力と安心を与えようとする、一つの新しい意思が存在している。⁵⁹⁾

ここでツヴァイクがブランダイスを「懷疑家であったとしても、高度な懷疑家である」としていたことを思い出すべきだろう。これに関してさらに付言すべきことは、作品発表当時の書評家たちがブランダイスを「懷疑家」であるとはしていながら、ツヴァイクのようにそこに解答への意思を指摘することなく、「全てに対する懷疑」、「現在に対する懷疑」⁶⁰⁾として捉えていたということである。

おそらくロートは、このブランダイスという一人の登場人物に、ツヴァイクの言葉を借りれば、「私はどこへいくべきか」という問いに対する解決を示したという自負を持っているだろうと思われる。『自己酷評』におけるロートの強弁はそのことを推測させる。しかしすでに述べたようにこの果てしなく放浪を繰り返すことになるブランダイスの旅立ちは、「現実」へのスタンスとして、作者ロートが自負するほどに有効であるとは言えないだろう。もちろん作品がすべからく現実に対する処方箋であるべきだなどというのではない。しかし経済的には後に相対的安定期と言われるにしても、それでもなお、政治的には相変わらず不安定なままであったこの時期のヴァイマル共和国に、このように現実を借景した作品が読者に持つはずであるアクチュアリティをロートが意識していなかったはずはないだろうし、ロートが『自己酷評』で思わせぶりに表現している意図された読者の誤解にもそのことは反映しているはずである。そしてこのブランダイスの行動原理が、仮に決してヨーロッパ世界の積極的な変革を目

指したものではなく、個人的な態度に過ぎないものであったとしても、ロートにとって「現実」に対するスタンスとして、単に「懷疑」に留まらない、アクチュアリティを持っているものであればあるほど、もう一つの「現実」としての「物語」の中に限定されたものであれ、ブランダイスのリアリティはますます問題となるだろう。ここで描かれているブランダイスは、ロート自身の体験の再現でも、ロートの世代の体験の再現でもなく、確かに一つの観念の実現を行っている。それゆえそこに見られるリアリティの欠如と読者によるアクチュアリティの不十分な受容が、ロートに『自己酷評』、すなわち、「文学の現実」の中における語り手の言葉によって紡ぎだされたもののリアリティの主張を書かせることになったのだろう。

＊

さて、ロートはこの『右と左』という作品の後、ブランダイスの消えていった方向を追いかけるように、視線をヨーロッパの東の辺境へと向け、物語のテーマとしての第一次世界大戦後のドイツを描くことはなくなる。そこでは彼は例えば『ラデツキー行進曲』においてのように、旧き良き時代のオーストリアの君主国や彼の出身地であるガリツィアを登場人物たちへの愛情を込めて描くようになる。ロートの1929年の作品『右と左』は、その中の一登場人物であるブランダイスの果てしない彷徨と現在への固着の拒絶によって、二〇年代のロートの戦後社会・世代批判からの、三〇年代のロートの過去や物語性への志向、すなわち「日常の現実」世界での右でも左でもなく「文学の現実」という方向への志向の転換を、象徴的に橋渡しするのである。

註

Text:

Joseph Roth: Werke. Herausgegeben von Fritz Hackert und Klaus Westermann. Köln 1989/1991.

なお、本文中の引用文に付記した括弧内のローマ数字は上記の全集の巻数、アラビア数

字はページ数を表す。

また適宜、下記の4巻本全集を参照した。

Joseph Roth: Werke. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Kesten. Neue erweiterte Ausgabe. Köln 1975/1976.

- 1) Margarete Willerich-Tocha: Rezeption als Gedächtnis. Frankfurt am Main, Bern, New York 1984. S.190.
- 2) ロートは『果てしなき逃走』でその語り手を次のように規定している。
「次にわたしはわが友であり、同僚であり、同志であるフランツ・トゥングの物語を話そう。
一部は彼の手記に従い、また一部は彼の話に従うことにする。
わたしは一切の虚構も構成も加えなかった。要はもはや『創作する』ことではない。
最も重要なことは観察された事実なのだ。」(IV, 391. この引用の訳文は平田達治訳『果てしなき逃走』に拠った。)
- 3) Helmut Famiira-Parcsetich: Die Erzählsituation in den Romanen Joseph Roths. Bern, Frankfurt 1971. S.77.
- 4) Vgl. Famiira-Parcsetich, S.41ff.
- 5) David Bronsen: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln 1974. S.318. Vgl. IV, 1069f.
- 6) Joseph Roth Briefe 1911-1939. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln 1970. S.114/S.551. (以下 Briefe と略記)
- 7) Briefe, S.116.
- 8) Briefe, S.121f.
- 9) Thorsten Jürgens: Gesellschaftskritische Aspekt in Joseph Roths Romanen. Leiden 1977. S.74.
- 10) Briefe, S.155.
- 11) Vgl. Jürgens, a.a.O. S.68.
- 12) Briefe, S.155.
- 13) Vgl. Jürgens, a.a.O. S.69; Willerich-Tocha, a.a.O. S.181; Peter Härtling: Brief an einem Schriftsteller im Himmel. In: Die Zeit, Nr.21, 3.6.1966, S.24.
- 14) Briefe, S.140.
- 15) W. v. B.: Rechts und Links. In: Der Gral 1929, S.951. Vgl. Heinz Dietrich Kenter: Donner über Menschen zwischen Rechts und Links. In: Die Literatur, 32, S.139-141.
- 16) Jürgens, a.a.O. S.68f.
- 17) Famiira-Parcsetich, a.a.O. S.77.
- 18) Vgl. Jürgens, a.a.O. S.72.
- 19) 「父さんだったら行ってしまっただろう。父さんだったら行ってしまっただろう」(IV,

769) とパウルは父フェーリクスには可能だった冒険が彼にはできないことを感じる。ここにははっきりと世代問題が現れている。

- 20) Jürgens, a.a.O. S.72.
- 21) Vgl. Jürgens, ebd. S.73. Jürgens は語り手が条件付きでフェーリクスを評価しているとする。
- 22) Vgl. Werner Sieg: Zwischen Anarchismus und Fiktion. Eine Untersuchung zum Werk von Joseph Roth. Bonn 1974. S.30.

また, Sieg の概念に拠ればパウル・ベルンハイムは「蜘蛛の巣にとらわれた人間」である。ここで「蜘蛛の巣」とは次のようなものを意味している。「蜘蛛は彼らの網にとらわれている。というのも蜘蛛にとって世界は彼ら自身が作り出したものであり, その中心に蜘蛛がいるものである。蜘蛛が想像し得る唯一の世界は蜘蛛の巣という世界である。蜘蛛は従って蜘蛛自身の意識の網にとらわれている。蜘蛛の網が壊されると蜘蛛は没落してしまうだろう。故に蜘蛛は網の外の世界のすべてを敵と思ひ, 危険と思う。というのは外の世界は彼の網を壊してしまうからである。(中略) 蜘蛛の巣は発展しない。蜘蛛の巣の中での彼の位置は相対的である。蜘蛛にとって現状は想像し得る限り最良のものである。従って蜘蛛は蜘蛛の巣を変更したいとは思わないのである」(Sieg, ebd. S.23.)

- 23) Jürgens, a.a.O. S.75.
- 24) Wolf R.Marchand: Joseph Roth und völkisch-nationalistische Wertbegriffe. Untersuchungen zur politisch-weltanschaulichen Entwicklung Roths und ihrer Auswirkung auf sein Werk. Bonn 1974. S.157.
- 25) Vgl. Jürgens, a.a.O. S.76.
- 26) Vgl. Jürgens, ebd. S.77.
- 27) この例外にパウルとテオドルの母がいる。このことはベルンハイム兄弟の母親を考える上で示唆的である。
- 28) 「経済が政治を支配している」(IV, 675. Vgl. IV, 660.)
- 29) Jürgens, a.a.O. S.86f.
- 30) Siehe Anm. 22. カール・エンダースにも Sieg の「蜘蛛の巣」の概念は当てはまる。
- 31) Vgl. Jürgens, a.a.O. S.87.
- 32) パウルのこの祖先への回帰は、『ラデツキー行進曲』のカール・ヨーゼフ・フォン・トロッタの祖先への回帰を思い浮かべさせる。
- 33) Vgl. Sieg, a.a.O. S.52ff. パウル・ベルンハイムはカール・エンダースというもう一つの蜘蛛の巣との接触によって, Sieg の言う der zerbrechende Mensch の状態になる。
- 34) Famira-Parcsetich, a.a.O. S.77. Famira-Parcsetich はロートの処女長編『蜘蛛の巣』の登場人物テオドル・ローゼとの類似を指摘している。

- 35) Vgl. Jürgens, a.a.O. S.79.
- 36) Jürgens, ebd. S.79. Jürgens はテオドールを Antikultur と指摘している。
- 37) Vgl. Willerich-Tocha, a.a.O. S.191.
- 38) 「もしテオドールが彼の感情を世界観から解き放つことができたのなら、彼はどんな政治的な敵よりも彼の同志を憎んでいるということを認めないではいられなかっただろう」(IV, 732) また『蜘蛛の巣』ではテオドール・ローゼはスパイとして活動する。(Vgl. IV, 86ff)
- 39) Siehe Anm. 22.
- 40) Stefan Zweig: >Rechts und Links<. Roman von Joseph Roth. In: Gesammelte Werke in Einzelbänden, Begegnung mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902-1939. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. S.103-108.
- 41) Zweig, ebd. S.106f.
- 42) Famira-Parcsetich, a.a.O. S.78. Famira-Parcsetich は語り手の登場人物に対する態度が、ブランダイスに対して変化するのを次のように指摘している。「彼（ブランダイス）に対して語り手は語り口を変え、彼を客観的にそしていわば高く評価して描写している。ブランダイスは語り口の点で明らかにほかのこの作品の登場人物たちから際立っている」
- 43) ブランダイスという人物を扱ったほとんどの論文は彼をアナキストとして定位している。ここではそのうちの二つだけを列挙しておく。Jürgens, a.a.O. S.80ff; Sieg, a.a.O. S.78ff.
- 44) Sieg, a.a.O. S.85. Sieg は「ブランダイスは常に彼の存在を変化させている。しっかりととどまっているのはただニコライ・ブランダイスの自我だけである」としている。
- 45) Jürgens, a.a.O. S.82.
- 46) Jürgens, ebd. S.82.
- 47) Frank Trommler: Roman und Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer, und Gütersloh. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966. S.58.
- 48) Jürgens, a.a.O. S.85. また、「ブランダイスのパウルに対する軽蔑はロートの自分自身に対する批判としても読まれなければならない」とユルゲンスは指摘している。
- 49) Jürgens, ebd. S.90.
- 50) 「僕たちは南スラブ人の帰還兵たちを乗せたのろのろと進む列車に乗っていた。帰還兵たちが歌を歌っていた。アーベル・グランツが話し始めた。
『ニューヨークの叔父のところに行ったら...』
アメリカ、と僕は考えた、ツヴォニミルだったらそう言っていただろう。ただアメ

リカと。」(IV, 242)

ここで言う『アメリカ』はなんら実際の土地を指示するものではなく、「すごい」、または、「素晴らしい」と言う意味のイロニーを含んだ間投詞として登場人物たちに用いられている。

- 51) 「それは一九二六年八月二十七日午後四時のことだった。(中略) ちょうどこの時刻にわが友トゥンダは三十二才で、元氣潑刺とし、いろんな才能を持った、若くてたくましい男として、マドレーヌ寺院前の広場に、世界の首都の真ん中に立ち、これからどうしたらよいか途方に暮れていた。彼には職も、愛も、欲望も、希望も、名誉欲も、エゴイズムさえなかった。

彼ほど余計な人間はこの世にいなかった。」(IV, 496. この引用の訳文は平田達治訳『果てしなき逃走』(岩波文庫)に拠った。)

- 52) 「朝が見知らぬ十字路で白々と明けていった。かすかな風が吹き、まだ消されていなかった、この夜の間には消されなかった、古ぼけた街灯を揺らした。私は人っ子一人いない通りを、私が飼っているのではない一匹の犬を連れて歩いた。彼は私について行こうと決めたのだ。どこへ――

私も彼と同じようにどこへ行くのか知らなかった。

私の皇帝が石の棺の中で休んでいるカプツィン教会納骨堂の扉は閉ざされていた。カプツィン派の修道士が私に向かってやって来て、問うた。『何のご用でしょうか』

『私のフランツ・ヨーゼフ帝の棺にお参りしたいのです』と私は答えた。

『あなたに神の祝福があらんことを』と言って修道士は私の上に十字を切った。

『神がお守り...』と私は叫んだ。

『しっ』と修道士が言った。

私は、いま私は、一人のトロツカはどこに行けばいいのだろうか...」(VI, 346)

- 53) Sieg, a.a.O. S.86.

- 54) Jürgens, a.a.O. S.85.

- 55) Famira-Parcsetich, a.a.O. S.78f.

- 56) ブランダイスはテオドールと同じく『蜘蛛の巣』の登場人物であるベンヤミン・レンツとの類似が指摘される。しかしブランダイスとレンツとは、社会に対する態度の点で、決定的に異なっていると言えるように思われる。Vgl. Bronsen, a.a.O. S.320; Jürgens, a.a.O. S.69; Famira-Parcsetich, a.a.O. S.78.

- 57) Famira-Parcsetich, a.a.O. S.78.

- 58) Vgl. Famira-Parcsetich, ebd. S.81. Famira-Parcsetichはこのブランダイスの物語の結末を Märchenende としている。

- 59) Zweig, a.a.O. S.106f.

- 60) Kenter, a.a.O. S.141.